

« À propos de la formation de l’acteur : approche analytique de l’Orient, approche synthétique de l’Occident »

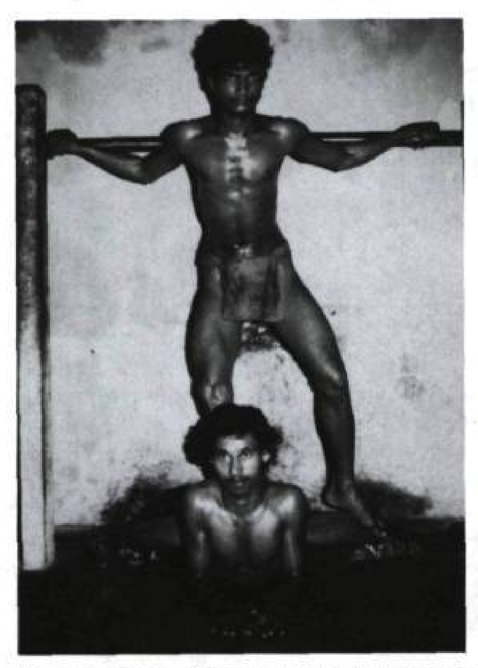
Larry Tremblay

Jeu : revue de théâtre, n° 49, 1988, p. 127-136.

à propos de la formation de l'acteur:

approche analytique de l'orient approche synthétique de l'occident*

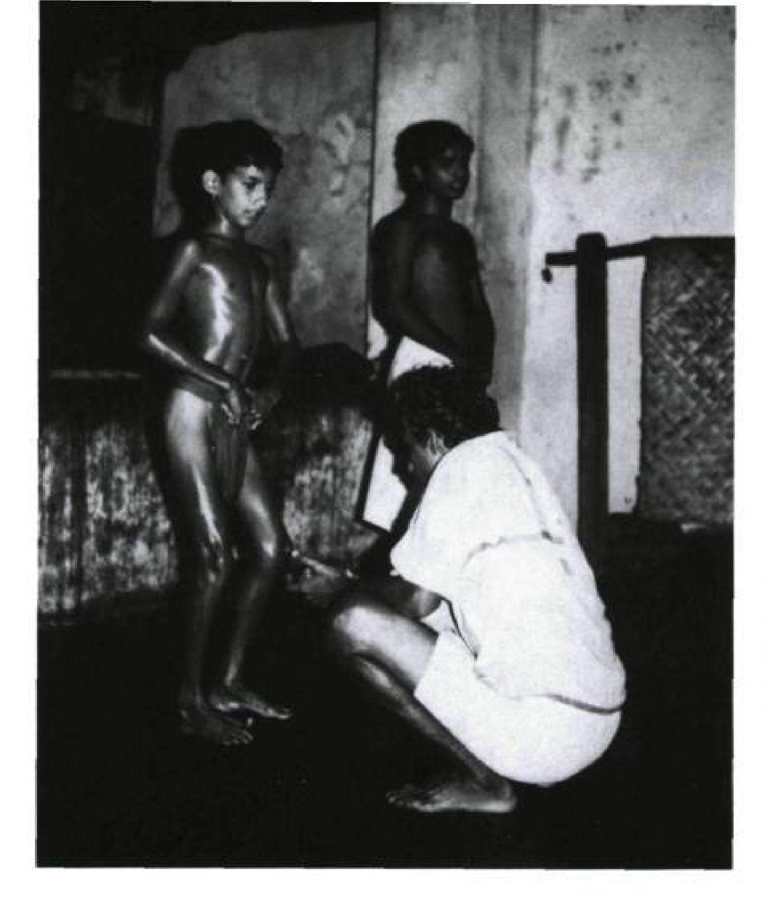
Il n'existe sans doute pas de traité d'art dramatique plus complet que le Natya-Shastra. Le rêve qu'Artaud a exprimé dans son premier manifeste du «Théâtre de la cruauté» d'un inventaire des «dix mille et une expressions du visage» qui auraient été «étiquetées et cataloguées» avait déjà été, en quelque sorte, réalisé entre le cinquième et le premier siècle





Séances de massage. 5 heures du matin. Le masseur, de tout son poids, glisse sur le corps réchauffé et huilé de l'étudiant qui se tient dans des positions spécifiques. Cette technique assure l'élongation des muscles et moule littéralement le corps selon les canons esthétiques et les exigences athlétiques du kathakali. Photos: Larry Tremblay.

*Cet article porte plus spécifiquement sur la formation de l'étudiant de kathakali. Toutefois, l'entraînement analytique décrit ici se retrouve dans les autres grandes formations classiques de l'Asie. C'est pourquoi j'ai utilisé dans le titre et la dernière partie de cet article les termes «Orient» et «oriental».



Le professeur vérifie de près la position des pieds du jeune étudiant. Le système kathakali exige que le poids du corps repose sur la tranche extérieure du pied, gros orteil relevé. Photo: Larry Tremblay.

avant J.-C. Ce traité, dont l'auteur présumé, Bharata, est devenu lui-même une figure mythique, compile, analyse, décortique, réglemente tous les aspects possibles de l'expérience théâtrale. Il légifère ainsi sur l'architecture théâtrale, les cérémonies religieuses, la rhétorique, la mimétique, la déclamation, la métrique, la poétique générale, les genres dramatiques, l'agencement du drame, le décor, les personnages, la musique, les rôles. Ce qui étonne lorsqu'on parcourt, grâce à des traductions, ce qui nous est resté de ce livre sanskrit, c'est l'importance accordée au chiffrement des phénomènes analysés. Le réel, imprévisible, incalculable, touffu, y est non seulement segmenté et classifié, mais il *devient un objet limité, aux contours définis. La comptabilisation des phénomènes a une* fin. Une décision est prise, qui ordonne une fois pour toutes les éléments entre eux, prélevés du réel, et les fixe dans un inventaire fermé[1]. Cette obsession du *compté*, du *limité*, s'étend à l'ensemble du corps: mains, pieds, tronc, bras, jambes; tous ces «segments» possèdent un nombre précis de mouvements et de positions. Il en est de même pour les états émotifs et les «plaisirs» qu'en retirent les spectateurs.

Le Natya-Shastra indique que la reproduction du réel passe par sa classification. Le théâtre n'exige pas qu'une imitation du monde, il le reprend et le représente après lui avoir fait

1. Ainsi, pour ce qui relève de la mimétique et plus précisément du segment «tête», Bharata établit la liste définitive des actions qu'elle peut produire. Il classifie, comme suit, les mouvements de la tête, du visage et du cou: tête: 13 mouvements; globe oculaire: 9; paupières: 9; sourcils: 7; nez: 6; joues: 6; lèvre inférieure: 6; menton: 6; bouche: 6; cou: 9. À cette liste s'ajoutent les huit sortes de regards, les trente-six expressions du visage.

subir une réduction essentielle dont les étapes, sans nécessairement être successives, sont: l'observation, la classification, la décision, la dénomination, la réglementation. Le Natya-Shastra propose un mode d'emploi du corps, des phénomènes qu'il peut produire. Sa méthode consiste à classifier un réel chiffré et limité. Le jeu qui en découle exprime une combinatoire fonctionnant selon des règles fixes à l'intérieur d'un cadre précis. Mais plus qu'un mode d'emploi, le Natya-Shastra établit un «dictionnaire» du corps. Chaque phénomène étudié possède une signification. Bharata propose une série de codes qui divisent le corps humain en autant d'émetteurs: regards, positions des mains, mouvements du cou, etc. Le Natya-Shastra est avant tout un gestuaire qu'on peut consulter pour trouver la signification de tel mouvement, telle position du corps ou d'un de ses segments. La formation de l'étudiant-acteur «idéal» consiste alors à apprendre «par coeur» («par corps») la totalité de ce gestuaire afin d'être en mesure d'exprimer toutes les possibilités des langages corporels combinés entre eux.

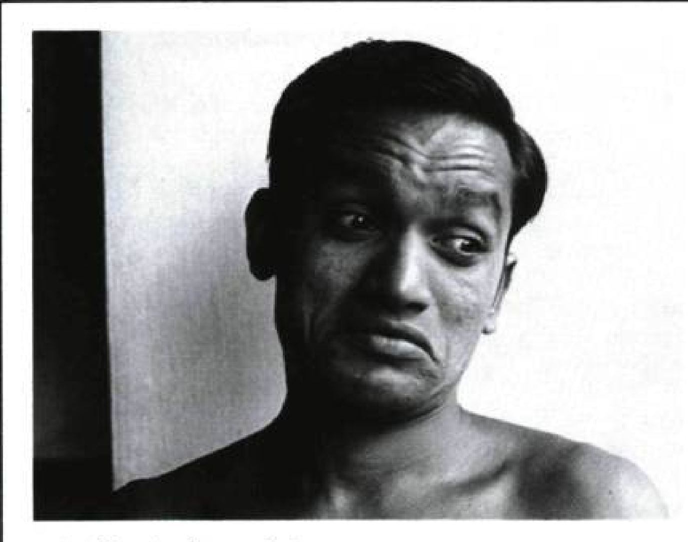
le gestuaire du kathakali

En Inde, toutes les formes classiques possèdent leur gestuaire, formé à partir du Natya-Shastra. Le kathakali, s'il ne suit pas tous ses préceptes[2], lui est toutefois grandement redevable. Cette danse-théâtre[3] du sud de l'Inde a poussé à l'extrême les limites de la performance (le «faire» de la virtuosité) et celles de la signifiance (la complexité et la subtilité du «dire» des différents langages corporels qu'il utilise). Le gestuaire du kathakali est exemplaire. L'entraînement que nécessitent sa mémorisation et son exécution selon une esthétique et des règles précises demande à l'étudiant de maîtriser un ensemble de techniques dont l'apprentissage est rigoureusement tracé. Il y a un «système» kathakali qui permet sa transmissibilité. La réduction opérée par ce système, fichée dans celle du Natya-Shastra, articule avec économie les liens, passages, glissements et surimpressions qui s'effectuent entre l'étudiant qui s'entraîne, l'acteur qu'il aspire à devenir et le personnage qu'il montrera aux spectateurs.

La formation de l'acteur en Occident ne possède pas une telle systématisation. Même la méthode de Stanislavski ne se présente pas comme un ensemble structuré qui se transmet d'une façon ordonnée. D'une façon générale, l'étudiant cumule des cours: voix, chant, danse, acrobatie, improvisation, mime, clown, jonglerie, escrime, interprétation..., et l'ordre dans lequel il pratique ces différentes disciplines peut varier. Selon les écoles, certaines sont mis de l'avant, d'autres rejetées. L'interrelation des différentes matières offertes dans un «programme» est effectuée d'une façon subjective, selon les capacités de l'étudiant d'en effectuer une synthèse, ou d'y puiser un style. Tout à l'opposé, le «programme» du kathakali ne laisse pas de choix à l'étudiant. Trois pratiques obligatoires liées entre elles d'une façon inséparable jalonnent son apprentissage: la *trans-formation du corps*, la *mémorisation du gestuaire*, l'*expression du corpus*. L'étudiant apprend ainsi à faire table rase de son corps tel qu'il le perçoit, le ressent et l'utilise de façon quotidienne. Il travaille son corps segment par segment par des exercices de rotation, d'élongation et d'assouplissement, facilités par des réchauffements rythmiques et des séances intensives de massage. La synthèse spontanée opérée par une posture ou un geste impliquant la totalité du corps est stoppée momentanément au profit de la pratique analytique d'une partie du corps. Cette déstructuration morphologique prépare une restructuration selon des coordonnées

2. Le kathakali met en scène des combats sanglants, n'hésite pas à faire plonger les mains du héros dans les tripes chaudes de son ennemi enfin vaincu et va jusqu'à chorégraphier les derniers soubresauts de la vie avant l'accalmie de la mort, choses interdites par Bharata.

3. Ou théâtre dansé, mimé et chanté: il est difficile de proposer en français une expression précise pour décrire ce qu'est le kathakali.



Artiste: Gopala Krishnan. Photo: Larry Tremblay.

petite histoire d'une mimique

La mimique «karunna» (l'une des neuf «saveurs» du navarasa, correspondant à la tristesse) est élaborée à partir du fonctionnement synchrone de plusieurs segments travaillés séparément au premier «niveau»: sourcils intermédiaires en forme d'accent circonflexe; paupières légèrement affaissées; yeux dirigés vers le bas; battement des commissures des lèvres; respiration haletante. Cette synthèse d'actions n'exige, au moment de son apprentissage, aucune décharge émotive ou récupération du vécu de la part de l'étudiant. Il s'agit ici encore beaucoup plus d'un athlétisme du visage que d'une imitation spontanée, «naturelle» d'une expression associée à un état émotif. L'étudiant est enraciné dans ses muscles plutôt que projeté vers une image. Le sens de sa pratique s'élabore toujours selon un ordre croissant: du plus petit au plus grand, du plus simple au plus complexe. Au deuxième «niveau», l'étudiant apprend à «livrer» la mimique «karunna» à l'intérieur d'un ensemble plus vaste d'actions. Il est ainsi en mesure de relier le travail du visage à l'exécution d'une série de pas rythmés, le corps dans une position donnée, les mains dessinant dans l'espace un mudra (nom, adjectif, verbe ou adverbe). Au troisième «niveau», l'étudiant apprend à intégrer son travail au sein d'une partition complexe: le personnage. Car la mimique «karunna», malgré les actions précises des segments dont elle est issue, sera modulée en fonction du sexe, du statut, du contexte fictionnel du personnage qui la produit sur scène. Le jeune acteur de kathakali, faute d'expérience scénique, nivelle en général le travail du navarasa et «livre» des mimiques identiques pour des personnages différents. Il doit apprendre à se départir de l'automatisme musculaire et faire précéder la mimique d'un investissement émotif qui concerne, non seulement la tête, mais l'ensemble du corps. L'analytique aura alors été résorbée par le synthétique. Toutefois, une mimique, au cours d'un rôle, peut recevoir différents traitements. L'acteur peut utiliser l'unité «karunna» comme simple indication demandée par le récit. Il dit alors au spectateur «cette femme est triste» faisant ainsi référence à un personnage absent ou non de la scène. Il peut aussi utiliser la même unité comme résultat d'un processus complexe où l'indication a été remplacée par l'identification. Le corps de l'acteur, alors, «est» triste et l'émotion qui l'habite s'échappe, précisée et amplifiée grâce aux actions contrôlées de son visage. La mimique, dépassant le statut de signe tout en l'intégrant, se fait «action».

L'apprentissage du navarasa, on le voit, ne relève d'aucun psychologisme. Pourtant, il conduit l'étudiant à un contrôle émotionnel certain. Le jeune garçon de douze ans pratiquant son «karunna» n'offre qu'un visage en sueur, configuration précise due à un jeu de muscles entraînés. Ce n'est que plusieurs années plus tard que ce visage, patiemment poli, recouvert de maquillage, commencera à «réfléchir» comme un miroir.

larry tremblay

différentes basées sur l'usage artificiel, contraignant et esthétique du corps. Il y a redistribution des données corporelles, «installation» de nouveaux circuits, de liens, de noeuds d'ordre ligamentaire, musculaire, nerveux. Cette «installation» provoque à son tour une ré-organisation interne de l'énergie qui se répartit dans le corps en fonction de nouvelles demandes. L'étudiant, progressivement, apprend à altérer la structure interne de son corps, l'image qu'il en a et le fonctionnement énergétique qui le rend efficace. Un corps différent fait surface, qui annule le premier tout en l'intégrant. Le gestuaire ne peut en effet être efficace (perçu avec plaisir et décodé avec clarté) que si, auparavant, tout le corps a été altéré. L'analytique du segment, du réduit, de l'appris est l'antichambre obligatoire du synthétique de l'exprimé, du beau, du fictif. À titre d'exemple, l'apprentissage du navarasa (nava: 9, rasa: saveur), code des neuf mimiques du kathakali, n'est pas le simple produit d'une imitation mais celui d'un entraînement structuré qui, progressivement, «glisse» de l'analytique vers le synthétique.

la trans-formation du corps (approche analytique)

Les exercices reliés au visage, conduisant à la maîtrise du navarasa, sont répartis selon un nombre réduit de segments producteurs d'actions: sourcil, oeil, muscle sous-oculaire, lèvre. Par une position fixe, l'étudiant annule son corps à l'exception du segment qu'il travaille. Chaque segment est limité dans son rayon d'action par une série d'exercices qui en dessinent les mouvements, circuits ou figures. Ainsi, en s'attardant au segment «oeil», l'étudiant n'apprend pas à mieux regarder mais plutôt à percevoir en lui avec exactitude l'action des muscles qui orientent le globe oculaire. Sa concentration, au lieu d'être absorbée par la chose regardée, est déplacée sur les muscles qui dirigent l'oeil vers celle-ci. L'étudiant apprend à manipuler son oeil comme il manipulerait un projecteur avec ses mains. Ce travail oculaire s'effectue selon des parcours précis: cercle, ligne horizontale, verticale, diagonale. La performance de l'oeil qu'exige le kathakali n'est pas loin de relever de l'athlétisme ou d'être, à elle seule, une danse. Car les mouvements des yeux sont, comme l'ensemble des segments travaillés, chorégraphiés et intégrés à la totalité des signes de la représentation.

Ce déplacement de la concentration sur les muscles producteurs d'actions se retrouve aussi



Larry Tremblay sous les traits du personnage Krishna. Le kathakali possède cinq grands types de personnages définis par leur maquillage, leur costume, leur gestuelle. Photo: Rolf Puls.

dans le travail relié aux sourcils, aux muscles sous-oculaires et aux commissures des lèvres. Ces trois segments, au fonctionnement moins complexe que celui de l'oeil, sont travaillés de façon que l'étudiant puisse contrôler leurs mouvements sous forme de battements exécutés selon des rythmes et des durées variés. Ce travail de trans-formation du visage spécifique au kathakali donne une très grande importance au contrôle de petits groupes de muscles qui, autrement, sont utilisés d'une façon globale et interreliée. L'entraînement conduisant au navarasa procure à l'étudiant la capacité de dissocier chaque groupe de muscles des autres pour ensuite leur faire exécuter un nombre fixe d'actions selon des variantes connues : vitesse, durée, force.

la mémorisation du gestuaire (approche analytico-synthétique)

Le premier «niveau» du système kathakali, la trans-formation du corps, peut se définir sans ambiguïté comme une approche analytique du corps basée sur la segmentation de la totalité organique et de la réduction des champs d'action de chacun des segments. Le deuxième «niveau», la mémorisation du gestuaire, s'inscrit comme un dépassement du moment analytique vers une saisie plus englobante des segments. Dans une première phase, l'étudiant apprend séparément les différents codes et partitions qui composent le gestuaire. Dans une deuxième phase, celui-ci apprend à exécuter simultanément les différentes partitions gestuelles. Le travail précédent de segmentation est coiffé par une opération d'intégration où les centres producteurs d'actions, tout en gardant leur autonomie sur le plan de la performance, convergent vers une signifiance globale. Ce «niveau» d'apprentissage, nommé ici analvtico-synthétique, exige un agrandissement de la concentration qui



Scène violente de kathakali très appréciée par les spectateurs. Le personnage «katti» a tranché les seins d'une démonesse. Un seau de «sang» est lancé au moment crucial par un accessoiriste. La démonesse se retrouve par terre, rougie de la tête aux pieds. Photo: Silvi Belleau.

englobe, par cercles concentriques, de plus en plus d'actions. C'est ainsi que le rapport œil/main, pratiquement incessant en kathakali («là où va la main va l'œil», *dixit* Bharata), constitue une nouvelle unité pouvant alors, en établissant d'autres rapports avec d'autres segments, produire des unités toujours plus englobantes jusqu'à recouvrer l'ensemble des actions du corps.

Le gestuaire du kathakali, outre le navarasa, comprend le code des mudra-s composé à partir des 24 positions de la main (hasta-s). L'étudiant aura à mémoriser plus de 500 mudra-s ou «mots gestuels» qu'il combinera pour faire des phrases. Le langage des mudra-s servira, lors de la représentation, à traduire dans l'espace le texte chanté de la partition écrite du spectacle. Il va sans dire que la fonction poétique de ce code gestuel est aussi importante que sa fonction référentielle (en fait, il faudrait parler d'une fluctuation de ces fonctions durant la représentation d'où un plaisir qui voyage, qui utilise le tremplin du savoir pour mieux plonger dans l'esthétisme de la forme).

l'expression du corpus (approche synthétique)

L'entraînement systématique de l'étudiant de kathakali basé sur une approche analytique du corps et de ses actions selon des paramètres définis, pour ne pas dire «comptés», le conduit à la capacité/virtuosité d'exprimer un corpus déterminé (l'artiste, sans doute, au cours de sa carrière, aura à jouer, de façon exceptionnelle, des «créations»). Son corps trans-formé est en mesure, peu à peu, de mémoriser les nombreuses séquence de jeu du répertoire. Ce dernier se compose d'une centaine de pièces («livrets d'opéra») dont



Scène de combat chorégraphiée entre deux personnages de type «tadi à barbe rouge». Le port de leur énorme couronne est en soi un exploit. Photo: Silvi Belleau.

l'étudiant doit apprendre tous les rôles. On comprend l'utilité du gestuaire qui répartit, selon les différents codes appris, la masse incroyable d'informations que le corps de l'étudiant doit émettre en conformité avec l'esthétique du kathakali. Un rôle est avant tout un nombre précis de mimiques, de regards, de postures, de mudra-s, de mouvements du tronc, des bras, des jambes, de figures dansées, l'ensemble étant «livré» selon un rythme spécifique et coiffé par le sthayibhava, l'émotion dominante du personnage. La configuration expressive née du travail de coordination corporelle, le *look* scénique que proposent les signes du costume et du maquillage tout aussi élaborés et codifiés, risqueraient d'éclater, de s'éparpiller en une myriade de pointillés clignotants, dénués de sens, s'ils n'étaient repris dans un mouvement de synthèse dont le rythme et la présence sont les effets les plus tangibles.

Le kathakali est un art où n'est jamais assurée la victoire de la performance sur la signifiance ni celle de la signifiance sur la performance. L'entraînement analytique qu'a suivi l'artiste le prépare à un comportement scénique performatif. L'exécution répétée ou, si on veut, la fréquentation assidue du corpus l'amène à aborder, à construire et à jouer le personnage avec toujours plus d'épuration, de profondeur, d'intuition à cause d'un travail de réflexion et, surtout, de l'apparition progressive d'un «corps émotif», décalque intérieur du corps trans-formé, analytique, «programmé». L'artiste, celui qui émergera et deviendra un maître, aura en quelque sorte réintériorisé tout le processus corporel externe, aura su rendre invisible la technique. La configuration esthétisée de son corps, silhouette scénique impeccable, aura dessiné par rétroaction une figure intérieure, structure de nouveaux segments dont il est difficile d'identifier les composantes exactes. Corps émotif ou énergétique, matrice ou lieu de la présence qui permet à l'artiste de dépasser le volumineux carcan de son costume et de «donner» une palpitation réelle, d'aller plus loin que le *flash* des signes.

la synthèse de l'occident, l'analyse de l'orient

La formation de l'acteur en Occident est avant tout basée sur une approche synthétique. La saisie du personnage est affaire d'intuition, d'identification, d'essais et d'erreurs. Même l'approche constructiviste du personnage avec ses paramètres physiques (enquête, portrait-robot: l'acteur cherche le dos, les jambes, la démarche du personnage) relève plutôt d'une saccade de synthèses, faute d'un entraînement préalable où l'étudiant aurait acquis une connaissance analytique de son corps. La formation occidentale ne propose pas de réduction. Le travail de «construction du personnage» est une création dont les matériaux sont puisés librement dans la vie polymorphe de ce qui est observé et dans le vécu accumulé de l'observateur. Le jeune acteur peut être génial, vide, coincé, généreux, retenu. Le plus souvent il cherche son personnage, parfois le trouve sans l'avoir cherché. Il est pillé systématiquement par certains metteurs en scène qui lui demandent de «se vider», de «se donner» ou encore dirigé d'une façon millimétrique par d'autres. Il est souvent «casté», auditionné, rejeté, mis en vedette, exploité, «descendu», auréolé. Mais le plus souvent, il a du talent ou n'en a pas.

L'étudiant oriental est rarement visité par l'angoisse du créateur. Il ne cherche jamais son personnage, n'improvise pas. Il ne se vide pas autrement que physiquement. Son jeu n'est jamais génial. Il sait tous les jours de sa formation ce qu'il doit faire. Il ne peut rien remettre en question. Le mode d'emploi lui pré-existe totalement. Il est manipulé au sens propre du terme (massé). Ce qu'il va jouer l'a été des centaines de fois avant lui. L'originalité lui est refusée. Il se lève avant le soleil, exerce ses yeux les paupières relevées. Il est assuré après sa formation d'un savoir-faire qu'il doit encore personnaliser pour qu'il devienne un

véritable «faire», et ainsi transforme l'étudiant qu'il est en artiste. L'Orient propose une formation dont l'axe se profile selon un mouvement d'analyse vers la synthèse. L'Occident propose tout juste l'inverse : la synthèse des débuts fait place, peu à peu, au commentaire, à la reprise réflexive, à l'explication du «faire». L'acteur cherche à comprendre ce qui s'est passé en lui pour être en mesure de le reproduire. Il s'exerce à la distanciation post-opératoire. Mais il est difficile de faire passer ce moment analytique dans le corps, de le ré-introduire dans le circuit de l'organique. Très souvent, le clivage ne peut être dépassé, et l'analyse fonctionne tout au plus comme un métalangage planant au-dessus de l'acteur.

Chaque approche a ses joies et ses risques. L'étudiant oriental est voué trop souvent à reproduire un réel sclérosé dont la symbolique n'est plus en mesure de reprendre à son compte le discours de «l'actualité». L'acteur évolue en vase clos, et la virtuosité de sa performance risque d'éclipser le travail de la signifiance. Le «verbe» du corps est annulé au profit de son «adverbe». Le rapport au public relève d'un statu quo accepté et acceptable. L'acteur occidental, s'il débute dans le libre-échange des rôles, le vertige de l'inconnu et du «tout est possible», est très vite menacé par les lois du *casting* et du marché, le vieillissement précoce, les jeux de piston de la mode, la surenchère. L'acteur a tout à gagner à être beau. À le demeurer.

Il va sans dire que les dernières lignes débordent le cadre strict de la formation de l'acteur. Mais il était important de terminer en jetant un pont entre l'organisation du plaisir théâtral à travers la formation des acteurs et l'organisation de sa réception par le biais de l'information des spectateurs.

larry tremblay



Les personnages de kathakali se tiennent rarement face à face. Ils «dialoguent», grâce au code gestuel des mudra-s, selon des couloirs spatiaux où la frontalité du corps oriente les rapports proxémiques. Photo : Larry Tremblay.

bibliographie

BOLLAND, DAVID, *A Guide to Kathakali*, National Book Trust, New Delhi, 1980.
MENON, K.P.S., *A Dictionary of Kathakali*, Orient Longman, New Delhi, 1979.
TARLEKAR, G.H., *Studies in the Natya-Shastra*, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1975.
TREMBLAY, Larry, «Pour une sémiotique du kathakali», *Protée*, vol. 11, n°3, p. 84-93.
TREMBLAY, Larry, «Une journée dans la vie d'un étudiant de kathakali», *Pratiques théâtrales*, n° 16, p. 20-28.
ZARRILLI, Phillip, *The Kathakali Complex, Actor, Performance and Structure*, Abhinav Publications, New Delhi, 1984.

Larry Tremblay est professeur au Département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal où il enseigne le jeu. Il a étudié en Inde le kathakali pendant plusieurs années. Il obtient une maîtrise en art dramatique (sur Brecht) à l'Université du Québec à Montréal en 1983. Il fonde en 1984 le LAG (Laboratoire gestuel) où il poursuit ses recherches sur le gestuel. Il participe à de nombreux spectacles comme acteur et metteur en scène, entre autres: *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1985), *les Mille Grues* (1986), *le Déclic du destin* (1988).